

BIBLIOTHÈQUE DE
LA REVUE DE
PHOTOGRAPHIE

C. PUYO



LE
PROCÉDÉ
RAWLINS
A L'HUILE



PARIS
PHOTO-CLUB DE PARIS

44, Rue des Mathurins

1907



6160

BIBLIOTHÈQUE
DE LA REVUE DE PHOTOGRAPHIE

C. PUYO

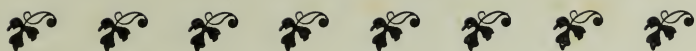


LE
PROCÉDÉ RAWLINS
A L'HUILE



PARIS
PHOTO-CLUB DE PARIS
44, Rue des Mathurins

1907



AVANT=PROPOS

*Si l'on songe que l'impression aux encres grasses, la **Photocollographie**, est connue depuis Poitevin, on peut s'étonner que le Procédé dont traite ce livre ne soit pas né depuis longtemps ; car ce n'est autre chose qu'une collographie sur papier. Il suffisait évidemment que l'idée en vînt. Elle est venue à M. Rawlins et nous lui en devons une grande reconnaissance, car le Procédé « à l'huile » est à coup sûr plus riche et plus souple qu'aucun de ses devanciers : il nous apporte vraiment des ressources nouvelles.*

Les essais de M. Rawlins datent d'environ trois ans. Ses premiers encrages furent faits au rouleau ; puis au rouleau succéda le pinceau pochoir. L'usage de ce dernier instrument permettant un encrage local, par suite un contrôle personnel, le procédé devenait intéressant pour nous. Nous connaissions son existence, mais il exigeait, affirmait-on, des encres et des papiers spéciaux, dont l'inventeur ne se déclarait pas encore pleinement satis-

fait. Bref, il n'avait pas encore franchi le canal, au printemps 1906, au moment où mon collègue, M. Demachy et moi, achevions d'écrire « Les Procédés d'art en Photographie ». Il nous parut cependant indispensable de parler, dans ce livre, d'un procédé qui s'annonçait plein de ressources. M. Demachy se chargea des premiers essais qui, exécutés d'abord au moyen des encres et des papiers spéciaux de M. Rawlins, furent ensuite poursuivis au moyen des papiers double transfert et des encres lithographiques du commerce. Un chapitre des « Procédés d'art » fut écrit à la suite de ces études.

Depuis, le « Procédé à l'huile » a fait son chemin. Le nombre croît, tous les jours, des amateurs qui l'ont adopté; j'ai fait moi-même des essais nombreux et exécuté des centaines d'épreuves. Les méthodes exposées ici en détail ont donc été contrôlées par une pratique déjà longue. Elles sont simples, car on ne saurait trop le dire, le procédé est d'une conquête facile, et il est, de plus, amusant; aussi, je ne doute pas de sa fortune.

C. PUYO.





DORINE
C. PUVO.



Digitized by the Internet Archive
in 2014



THÉORIE DU PROCÉDÉ

SES QUALITÉS :

SURETÉ - SOUPLESSE - BEAUTÉ DE LA MATIÈRE

Une couche sèche de gélatine bichromatée, soumise à l'action de la lumière, puis lavée et gonflée dans l'eau, est devenue « amoureuse » de l'encre grasse d'imprimerie, et cet amour est proportionnel à l'intensité de la lumière reçue.

Si donc, prenant une feuille de papier revêtue à sa surface d'une couche mince de gélatine préalablement bichromatée, vous l'insolez sous un négatif; si ensuite vous lavez cette feuille afin de faire gonfler la gélatine, ainsi que l'on procède pour une planche de collographie, l'action d'un pochoir chargé d'encre lithographique fera apparaître une image modelée, ayant un modelé parfait et toutes les demi-teintes du cliché, si *le temps d'exposition a été convenable*; c'est la seule condition; elle est nécessaire et suffisante.

De ceci, voyons les conséquences.

Définition de l'exposition. — Définissons d'abord ce qu'il faut entendre par exposition convenable. Nous

venons de dire que la faculté inhérente à la gélatine insolée de happer et de retenir l'encre grasse variait avec l'intensité de la lumière reçue; il faut ajouter, remarque essentielle, qu'elle varie aussi, et dans de très grandes limites, avec la nature, dure ou molle, de l'encre (1). On conçoit donc que par les mélanges d'encres, par l'introduction dans les encres de divers médiums adoucissants, nous pourrions sans difficulté donner à notre encre le degré de mollesse correspondant exactement à l'insolation, et corriger ainsi les erreurs commises, tant que ces erreurs demeureront entre certaines limites, lesquelles sont fort larges.

Il résulte de là que la durée exacte de l'exposition sous châssis doit être calculée suivant la nature de l'encre dont on veut se servir. Telle épreuve, insuffisamment exposée pour s'encrer normalement à l'encre très dure, le sera trop pour une encre très molle, et exactement pour une encre moyenne. Il suffira donc, pour que soit possible l'encrage d'une épreuve, que la durée d'exposition donnée soit comprise entre la durée correspondant à l'encre la plus dure dont nous disposions et la durée correspondant à l'encre la plus molle dont nous disposions.

Sûreté du procédé. — Nous jouissons ainsi d'une très grande latitude et les échecs dus à une exposition erronée seront des plus rares, d'autant plus rares que nous avons ici deux moyens de contrôler l'action de la lumière. Le photomètre d'abord, la vue de l'image ensuite.

(1) Toutes les encres lithographiques se composent de poudres broyées et mélangées à un médium, ou vernis, qui est de l'huile cuite. Suivant le degré de cuisson, ce vernis est plus ou moins liquide et l'encre plus ou moins fluide.

L'usage du photomètre Artigue, s'il n'est pas indispensable, est des plus utiles; il ne nous empêchera pas de nous tromper une première fois, lorsque nous aurons à apprécier la durée d'exposition par l'examen des transparences du cliché, mais il rendra impossible toute erreur subséquente.

L'examen de l'image n'offre pas la même sûreté. L'image s'imprime en brun, comme une image au platine, et, comme pour celle-ci, l'exposition doit être arrêtée avant que les détails apparaissent dans les *grands blancs*. C'est très bien quand il y a des *grands blancs* détaillés, une robe de satin, un fichu blanc; mais, quand il n'y en a pas, cas du paysage, vous n'avez plus comme critère que l'intensité plus ou moins marquée des bruns, intensité dont les variations sont difficilement appréciables. Et, à chaque nouvelle épreuve tirée d'un même cliché, les mêmes chances d'erreur subsisteront.

Le procédé est donc sûr, puisque nous disposons de deux moyens de contrôle et que nous avons pour l'appréciation du temps d'exposition une marge des plus larges. Mais il convient de ne pas abuser de ces avantages et d'exposer toujours de telle sorte qu'après avoir composé l'encre convenable pour l'exposition donnée et pour l'effet désiré, nous ayons encore la ressource d'user d'encres soit plus dures, soit plus molles. Pourquoi? Nous allons immédiatement le voir.

Souplesse du procédé. — Le caractère original du procédé, qui le fait unique, consiste en ceci : qu'il vous laisse la faculté entière de contrôler, avec la précision la plus absolue, non seulement la gamme générale des valeurs, mais chaque valeur locale, *si petite que soit la surface qu'elle occupe sur l'épreuve*. Ainsi :

1° La sous-exposition exagère les oppositions, la sur-exposition les éteint;

2° Une encre dure exagère les oppositions, une encre molle les éteint;

3° La faculté vous est donnée de faire varier la nature de votre encre dans les diverses régions de l'épreuve; d'encreur telle région à l'encre dure, telle autre à l'encre douce, donc d'exalter ici les oppositions, et là de les diminuer.

Voilà pour la gamme générale.

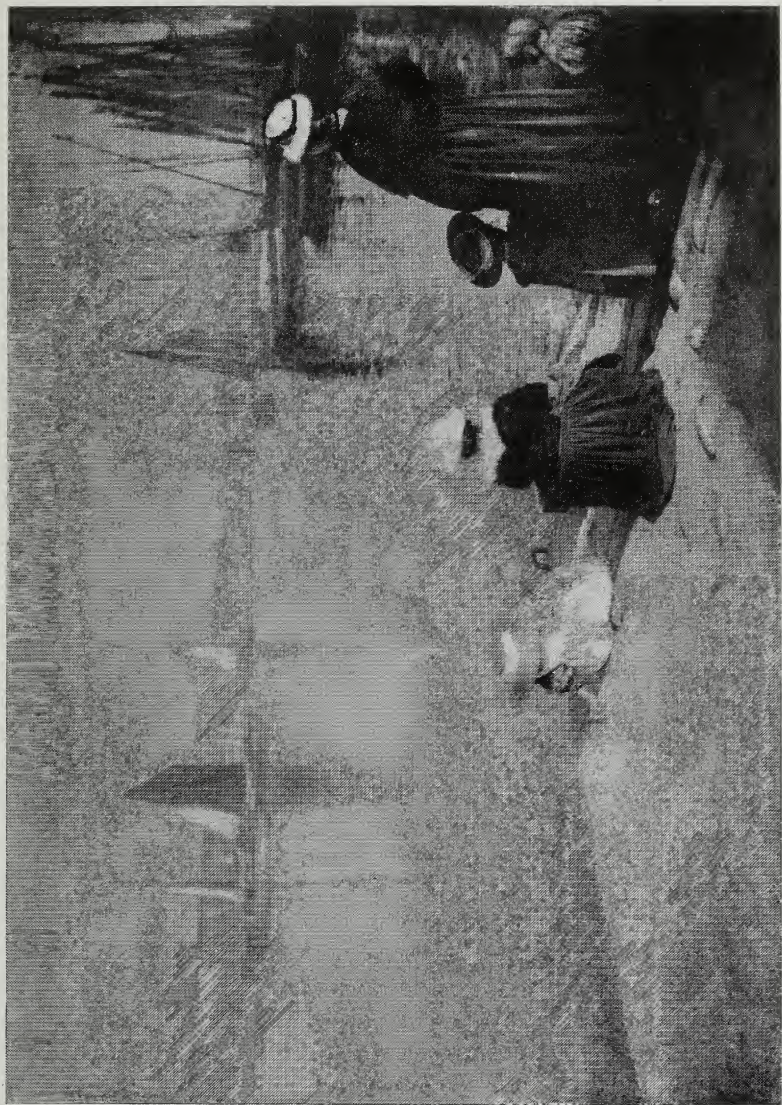
Et voici pour les valeurs locales :

4° Considérons une surface limitée de l'épreuve, un nœud de ruban gris, par exemple, dans un portrait : Sur cette surface, l'action de la lumière a été telle, je suppose, que ce ruban *encre* à *fond* avec un pinceau chargé d'encre *dure* s'imprimera en gris moyen. Si, au lieu de charger le pinceau, je ne lui ai confié que très peu d'encre dure, mon ruban s'imprimera en gris clair, et, si je n'y touche pas, il restera blanc, comme le papier support.

Donc, par l'emploi de ce que j'appellerai le *sous-encrage*, je puis faire descendre au ruban en question toute la gamme du gris moyen au blanc.

Et je puis de même lui faire remonter la gamme au-dessus du gris moyen. Je n'ai qu'à amollir progressivement mon encre pour rendre la surface considérée de plus en plus amoureuse; cette surface va accepter et retenir de plus en plus d'encre, va être *surencrée*, et mon ruban gris va devenir progressivement noir.

En résumé, par ces opérations de sous-encrage et de surencrage que je viens de définir, j'ai pu à mon gré faire parcourir à cette tache locale une gamme allant du blanc au noir, alors qu'une impression sur bromure



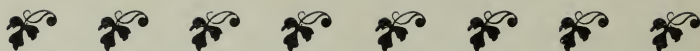
LE RETOUR DES SARDINIERS
R. DEMACHY.

aurait donné à cette tache la seule valeur d'un gris moyen ;

5° Voilà pour la période de l'encrage. Ensuite vient la période de séchage. Cette période est longue. Si le papier support est rapidement sec, l'encre, en revanche, demande pour sécher des jours et des jours, à moins qu'on ne la soumette à l'action d'une chaleur vive. Donc, pendant un très long temps, nous aurons la faculté de reprendre l'épreuve et, par des frottements doux, en usant soit de poupées en linge fin, soit d'une gomme, soit d'un grattoir, *de faire redescendre à toute tache locale la gamme complète des valeurs jusqu'au blanc pur.*

Comme je traiterai plus tard tout cela en entrant dans tous les détails nécessaires, je me borne à cet aperçu. Il suffit pour faire comprendre la souplesse du procédé et son originalité propre.

Matière. — Le prix de toutes ces qualités serait fort amoindri si la *matière* fournie par le procédé était médiocre. Heureusement, il n'en est rien. Les blancs ont de l'éclat, étant constitués par le papier pur, lequel peut offrir une grande matité. Quant aux noirs, l'huile incorporée leur assure une transparence, une profondeur exceptionnelles. Les nuances les plus délicates de la gamme sombre sont parfaitement rendues ; le ton n'est jamais enterré. Enfin, soit en jouant du grain du papier support, soit en poussant plus ou moins loin le travail d'écrasement de l'encre, on fait varier la grosseur du grain jusqu'à le doter d'une finesse comparable à celle des procédés au citrate.



LE MATÉRIEL

PAPIERS - ENCRE - PINCEAUX - ACCESSOIRES

Le matériel à approvisionner comprend du papier, de l'encre, des pinceaux-pochoirs et quelques produits accessoires.

Papiers. — M. Rawlins fait fabriquer un papier spécial qu'il a encore perfectionné récemment, qui s'encre avec facilité et donne des images fort agréables. Le débutant pourra, si cela lui plaît, en user d'abord ; de cette façon il supprimera, pour ses premiers essais, les causes d'échec qui pourraient être dues à un mauvais choix du papier. Quand il aura acquis le tour de main, qui est aisé, il encrera tous les papiers double transfert avec la même désinvolture.

Je ne puis ici recommander telle ou telle marque. Les marques sont nombreuses et le temps m'a manqué pour les essayer toutes. En tous cas, dans le choix du papier, deux points sont à considérer :

1° *La surface devra posséder une grande matité* : c'est une condition essentielle si l'on veut que les blancs aient de l'éclat ;

2° *La couche gélatineuse devra avoir une nature qui*

ne s'oppose pas au séchage de l'encre. Dans les *Procédés d'Art*, nous avons indiqué comme papier s'encrant bien le numéro 118 de la marque « Fer à cheval ». Expérience faite, l'encre ne sèche pas sur ce papier; sur des épreuves vieilles d'un an, le contact du doigt suffit à enlever l'encre. En revanche, celle-ci sèche bien sur les numéros 100, 116, 119, 125. Pourquoi cette différence? A l'heure présente, je n'en sais trop rien.

Le papier devra être coupé à des dimensions supérieures à celles du cliché, par exemple en 20×26 pour 18×24 . Si on l'achète en rouleau et qu'on veuille diviser ce rouleau, le plus simple est de le couper à la scie comme une bille de bois, en deux, trois ou quatre morceaux, suivant le format dont on se sert.

Les papiers double transfert se font sur les supports les plus variés; papiers lisses, ou à grain fin, ou à grain rond, ou à grain long. L'exécutant n'aura que l'embarras du choix.

Encres. — Les encres noires seront naturellement les plus utilisées. L'encre lithographique dite « Encre machine » est celle qui s'emploie le plus communément. Elle constitue l'encre dure, le rôle d'encre molle étant rempli par le noir taille-douce. La couleur à l'huile dite « Noir d'ivoire », dont se servent les peintres, est plus molle encore; elle pourra parfois servir.

En mélangeant l'Encre machine à l'Encre taille-douce, on aura des encres moyennes.

La gamme des noirs nuancés allant du noir bistre au noir bleu s'obtiendra en mélangeant à l'Encre machine une pointe soit de terre de Sienne brûlée lithographique, soit d'un bleu lithographique comme le bleu de Flore, ou l'outremer.

La sanguine sera fournie par la sanguine lithographique. Si on veut en atténuer l'éclat, on la mélangera soit à la terre de Sienne naturelle, soit au bistre lithographiques.

D'une façon générale on peut, quand cela est utile, donner de la mollesse à toutes ces encres, en y introduisant un médium.

Ainsi, pour amollir l'Encre machine et la rendre plus prenante, on peut, soit la mélanger au noir taille-douce, soit — ce qui vaut peut-être mieux, car cela ne modifie pas la teinte — y ajouter du vernis faible, ou du fixatif de Haarlem, ou encore de l'essence minérale.

Pinceaux. — Les pinceaux les plus convenables sont ceux dits : « Putois ». Deux modèles : le Putois pied-de-biche et le Putois droit. C'est le premier qui constitue l'outil essentiel et qui fait la quasi totalité du travail. Ne croyez point ceux qui vous diront qu'on peut se passer du pied-de-biche. C'est sa forme qui rend son maniement facile et permet à la main de lui communiquer ces multiples mouvements, que nous décrivons un peu plus loin, et qui assurent la rapidité de l'encrage. Ces mouvements sont très malaisés avec le putois droit; aussi ce dernier sert uniquement à faire les raccords, à enlever un excès d'encre, à adoucir les passages, bref à exécuter les opérations accessoires.

Il faut avoir plusieurs pieds-de-biche, de façon à n'être pas obligé de les nettoyer à tout instant; deux ou trois gros dans les prix de 4 à 6 francs pièce, un ou deux moyens. Plus quelques putois droits de grosseur variée.

Matériel accessoire. — Un couteau à palette de peintre ou mieux un couteau à encre de lithographe, pour broyer, mélanger et étaler les encres;

Une grande glace servant de palette sur laquelle on étalera les encres et on déchargera le putois;

Une glace, ou une feuille d'ébonite recouverte de feuilles de papier buvard mouillé sur lesquelles reposera l'épreuve pendant l'encrage;

Du papier buvard blanc épais et de bonne qualité;

Des pinceaux à aquarelle;

Un ou deux mètres de mousseline à beurre;

Des gommes à crayon pointues, « Nigrivorine »;

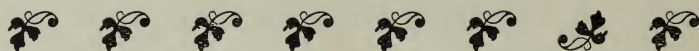
Un petit bloc de papier de verre fin;

Des canifs ou grattoirs;

De l'essence minérale pour nettoyer les putois et qui, éventuellement, sert de médium.

Du savon à base de ponce pour se nettoyer les mains.





OPÉRATIONS PRÉLIMINAIRES A L'ENCRAGE

SENSIBILISATION DU PAPIER - EXPOSITION

LAVAGE - ESSORAGE - MOUVEMENTS D'ENCRAGE]

Nous allons maintenant passer en revue la succession des opérations en supposant que nous désirons obtenir du cliché une réplique exacte, en considérant le procédé comme purement photographique.

Sensibilisation du papier. — Il est inutile d'user de solutions sensibilisatrices trop chargées en bichromate. La proportion : Eau 100, Bichromate 2 ou 3, assure une rapidité d'impression telle qu'il n'y a pas intérêt et qu'il peut y avoir danger à l'augmenter.

Pour sensibiliser, deux méthodes :

a) *Par trempage.* Dans une cuvette remplie d'une solution de bichromate de potasse ou d'ammoniaque à 2 o/o, vous plongez la feuille, l'étendez gélatine en dessus, puis balancez la cuvette pour faire partir les bulles. Au bout de deux minutes, la feuille a absorbé ce qu'elle peut retenir de la solution. Vous pouvez laisser la feuille plus longtemps, le résultat sera le même; la sensibilité n'en sera pas augmentée.

Si, comme il est probable, vous avez plusieurs feuilles à sensibiliser, dès que la première feuille s'est étendue, vous placez la deuxième par-dessus, puis la troisième, etc., en agitant à chaque fois la cuvette. Quand la dernière feuille a été mise, la première qui se trouve en dessous peut être retirée; et, après avoir vérifié que le bain l'a mouillée partout, vous la suspendez par un angle. Vous enlevez du bain la deuxième feuille, et ainsi de suite. Par cette méthode, l'opération est rapide et cinq minutes suffisent pour sensibiliser six ou huit feuilles.

En revanche, le séchage est long; l'opération doit se faire la veille au soir pour le lendemain matin.

b) Au pinceau et à l'alcool. Cette seconde méthode assure un séchage beaucoup plus rapide que la première et un lavage ultérieur également plus rapide; on peut donc la préférer pour cette raison.

Vous faites une solution mère de bichromate d'ammoniaque à 6 o/o (l'alcool précipitant le bichromate de potasse). Le bain sensibilisateur est constitué par une partie de cette solution mère et deux parties d'alcool à 90 degrés.

Vous prenez un pinceau ne pouvant contenir trop de solution; la brosse plate en soie de porc des artistes peintres convient bien.

La feuille à sensibiliser étant placée sur un buvard ou sur un carton et retenue par des punaises, vous la badigeonnez rapidement en ayant soin de ne laisser aucun endroit non couvert; vous régularisez ensuite la couche liquide en passant le pinceau une fois dans le sens longueur, une fois dans le sens largeur. A ce moment, des stries sont encore visibles. Pour les faire

disparaître vous passez rapidement un gros pinceau sec, en poil de chèvre, qui pompe ce qui reste d'alcool et régularise le travail. Au moment où vous enlevez la feuille, il faut que la solution ait été absorbée partout et qu'il n'y ait plus de liquide en excès et libre. Sans cela, il se produirait des traînées qui se révéleraient à l'encrage. Le séchage est très rapide. Dix minutes à un quart d'heure. Le bain alcoolisé ne se conserve pas et doit être jeté.

Choix du cliché. — Le procédé permet d'utiliser, en principe, tous les clichés, quelle que soit leur nature. Cependant il faut dire que le cliché le plus facile à rendre et donnant les meilleurs résultats est le cliché ferme et bien transparent, complet avec des oppositions franches, en d'autres termes, le « bon cliché » classique pour charbon, bromure, résine, etc.

Exposition sous châssis. — Le papier fraîchement sensibilisé se comportant mieux, il convient de ne pas dépasser, entre le séchage et l'exposition sous châssis, un intervalle de vingt-quatre ou quarante-huit heures. J'ai cependant utilisé au bout de dix jours de sensibilisation des feuilles qui se sont comportées normalement à l'encrage. En revanche, après exposition et lavage, l'opération de l'encrage peut être remise sans inconvénient.

La durée d'exposition peut être ainsi estimée, pour l'encrage à l'encre dure ;

Cliché transparent . . .	1/2 à 3/4 degré Artigue.
Cliché ferme, non voilé.	1 degré Artigue.
Cliché ferme et couvert.	1 degré 1/2 à 2 degrés Artigue.

Certains papiers demandent une impression plus forte que d'autres; c'est une question de gélatine.

L'image, semblable à celle que donne le papier au platine, aura l'aspect suivant : les grandes ombres et les demi-teintes moyennes seront très visibles, avec tous leurs détails; on ne verra pas les détails dans les grands blancs.

Si le cliché est localement défectueux, on estimera le temps de pose en conséquence :

Exemple : voici un cliché, produit par la sous-exposition; ses transparences sont excessives et manquent de détails; ses opacités sont très fortes. Vous poserez, pour les transparences, de façon que les noirs de l'épreuve s'encrent normalement à l'encre dure, et vous encrerez les parties claires de l'épreuve avec une encre amollie qui fera apparaître les détails dans les blancs.

En résumé, vous exposez sous un cliché défectueux de telle sorte que toutes les régions du papier aient une pose normale pour une des encres comprises entre l'encre la plus dure et l'encre la plus molle dont vous disposiez.

Dans l'exemple ci-dessus, si vous posiez pour les opacités du cliché, les parties de l'épreuve placées sous les transparences risqueraient d'être surexposées pour l'encre la plus dure.

Si le cliché dans son ensemble est gris et manque d'oppositions, on sous-exposera nettement pour l'encre dure, la sous-exposition tendant à augmenter les oppositions. On exposera largement dans le cas contraire, mais *toujours sans dépasser le temps d'exposition normal pour encre dure.*

Ceci est une règle générale; car, si l'on peut adoucir une encre jusqu'à la rendre quasi liquide, on ne peut,

en pratique, aller dans le sens de la dureté au delà de l'encre lithographique. En effet, pour durcir une encre lithographique dont le médium est le vernis moyen, il faudrait y ajouter du vernis extra-fort, lequel tirerait sur le putois de telle sorte que ce dernier ne serait plus maniable.

La seule cause d'échec irréparable réside donc en une exposition notoirement exagérée.

Lavage. — Plusieurs feuilles, ainsi impressionnées, peuvent se laver dans la même cuvette. Au début, l'eau devra être fréquemment renouvelée et les feuilles agitées. Le gros du bichromate étant parti, on pourra laisser les feuilles tranquilles. L'opération sera accélérée, si, pour la terminer, on use d'eau tiède à 20 ou 25 degrés.

L'opération du lavage peut ainsi s'effectuer en une demi-heure, temps suffisant pour que la gélatine absorbe l'eau ; mais on peut la prolonger et laisser les feuilles pendant plusieurs heures dans l'eau froide, sans inconvénient, au contraire ; cela n'en vaudra que mieux ; le bichromate sera complètement éliminé : ce que l'on reconnaîtra à la disparition, à peu près totale, de l'image.

L'encrage des feuilles ainsi lavées à fond peut être quasi indéfiniment retardé. Il suffit de les faire sécher et de les conserver ensuite dans un tiroir, où on ira les reprendre pour les remettre dans l'eau pendant 15 ou 20 minutes. J'ai ainsi encré normalement des feuilles conservées depuis plusieurs mois.

C'est là un avantage précieux qu'il nous suffira de signaler.

Essorage. — La *surface* gélatinée de la feuille que l'on retire de la cuvette doit, préalablement à l'encrage,

être essorée, de façon qu'il ne s'y trouve aucune trace d'eau libre. Cette opération peut s'effectuer au moyen d'un papier buvard; mais s'il n'est pas de première qualité, le papier buvard peut abandonner des peluches, et il est préférable d'essorer en tamponnant la surface gélatinée avec de la *mousseline à beurre*, laquelle se vend partout.

Ainsi essorée, la feuille est placée sur un support incliné, préalablement couvert d'un matelas de papier buvard humide, et est prête à l'encrage.

Précautions à prendre. — Les grands ennemis du procédé sont ces poussières, ces peluches légères qui, envolées des vêtements en laine et des serviettes en toile de coton, retombent sur la planche, la salissent et, retenant l'encre, deviennent de plus en plus apparentes.

Aussi devra-t-on laver à l'éponge la table où l'on va travailler, ne rien secouer dans son voisinage, user de serviettes ne peluchant pas, mettre des manches en lustrine, etc...

Étalage de l'encre. — Une grande glace bien propre étant placée sur la table, on prend alors de l'encre dure au bout du couteau à palette et on l'étale. Le *couteau à encre* des lithographes, plus rigide, est plus commode que le couteau à palette. Si on veut nuancer son encre, on y ajoute les pointes de bistre ou de bleu, on mélange bien et on étale le tout en une couche mince.

Cela fait, saisissant le grand putois pied-de-biche, on le pose sur l'encre, on le soulève, on le repose, on le soulève à nouveau; le putois a pris de l'encre; avant de le mettre en contact avec l'épreuve, il est bon de régulariser la charge d'encre qu'il retient dans ses poils; ceci se fait en tapotant avec ce putois un endroit propre

de la glace ; sous l'influence de ce tapotement, la charge du putois s'allège et devient régulière.

Il s'agit maintenant d'attaquer la feuille.

Des divers mouvements d'encrage. — S'il est relativement facile d'enseigner par l'exemple ces mouvements assez subtils, tout en nuances, il l'est beaucoup moins de les décrire clairement. Il faudra donc que le débutant s'instruise lui-même en étudiant sur une zone restreinte de la feuille les effets des divers mouvements du putois.

Je vais néanmoins essayer de diriger et d'abrégier ses premiers tâtonnements. Voici d'abord quelques préceptes généraux :

a) L'exécutant devra toujours avoir présent à l'esprit le vers connu :

Mieux vaut douceur que violence.

et se persuader que la force et la raideur sont absolument à éviter. Sous l'effet d'une douce insistance, la planche docile accepte l'encre ; elle la refusera si vous la violencez. J'ai pu constater que la plupart des échecs du début étaient dus à un excès de force et de brutalité dans le maniement du pochoir.

Le putois doit être tenu légèrement, et non serré, entre le pouce et le médus, l'index venant au secours du médus et assurant la direction, l'annulaire détaché et le petit doigt en l'air, à la manière des peintres élégants. Le poignet souple.

Les doigts qui tiennent le putois doivent s'y appliquer, non pas près des poils — tendance trop générale chez ceux qui n'ont pas l'habitude du pinceau — mais nettement au-dessus du renflement du manche.

b) *Toute encre paraîtra revêche et peu maniable, si la feuille est sous-exposée pour cette encre. Si la feuille a le temps d'exposition convenable pour l'encre utilisée, celle-ci, fût-elle dure, semblera douce à l'usage. Ainsi l'artiste exercé sentira au bout des doigts, dès les premiers contacts si l'encre est de composition convenable.*

c) *Il faut toujours commencer par une encre dure, et l'adoucir ensuite à la demande de la main, sous le contrôle des premiers résultats. Il faut toujours encrer en suivant une marche progressive, c'est-à-dire faire d'abord une image pâle que l'on montera par des surcharges successives; si l'on met, en effet, de prime abord un excès d'encre, il faudra l'enlever, opération qui est assez laborieuse et risque d'abîmer la surface de la gélatine.*

Dans l'analyse que je vais faire maintenant des mouvements du pochoir, je vais diviser ceux-ci en deux catégories : mouvements d'encrage proprement dits ; mouvements éventuels :

Mouvements d'encrage. — L'apport de l'encre s'effectue non par le choc, mais par *l'appui élastique*, combiné *au glissement* et *à la torsion*; après quoi le modelé ébauché par ces mouvements se complète par l'action du *tapotement*.

Prenez le pied-de-biche chargé et posez-le, le talon de votre côté, sur un endroit de la feuille; pesez; les poils fléchissent et s'étalent, leur ensemble marquant, à cause de leur disposition oblique, en pied-de-biche, un recul léger; desserrez l'étreinte des doigts, de façon que le pinceau remonte par l'élasticité des poils, pesez de nouveau, et ainsi de suite. Dans ces mouvements d'appui élastiques, l'extrémité des poils n'a pas quitté le contact du papier. Si vous regardez l'effet produit vous verrez

que de l'encre a été déposée sur le papier, inégalement, mais partout; le grain est grossier et irrégulier; il n'y a qu'une ébauche de modelé.

Vous augmenterez l'effet produit si, au lieu d'exécuter ces mouvements d'appui sur le même point, vous animez le pinceau d'un léger mouvement de glissement qui le rapproche de vous et si, en même temps, vous faites tourner le manche, entre le pouce et le médus, pour lui donner un mouvement de libration, de faible amplitude.

La combinaison de ce triple mouvement : appui, glissement, torsion, — qui s'effectue par le travail du bout des doigts, — assure un dépôt rapide de l'encre et avance l'ébauche du modelé. C'est une sorte de chatouillement léger, à fleur de poil, sur la surface de la gélatine. Quand l'opérateur est exercé, le pinceau semble caresser le papier; il n'y met d'ailleurs et ne doit y mettre aucun effort; son poignet et ses doigts peuvent travailler ainsi pendant des heures sans ressentir aucune fatigue.

L'achèvement du modelé se fait par *tapotement*, soit au moyen du même pied-de-biche, soit au moyen d'un putois droit.

Il faut se garder de confondre l'action du *tapotement* avec celle du *choc*, dont nous parlerons tout à l'heure. Pour tapoter, tenir le pinceau perpendiculairement à la planche et donner, de très près, de petites tapes légères, l'extrémité des poils s'élevant de 1 ou 2 millimètres à peine au-dessus de la planche. Sous l'action du tapotement, les blancs de l'épreuve, salis par le travail d'apport, se nettoient, le grain s'écrase et s'affine, les demi-teintes apparaissent, les ombres se confirment, l'image s'achève.



SOUS BOIS
C. Puyo.

Si le tapotement, même très léger, au lieu de produire l'effet qui vient d'être décrit, semble enlever l'encre, et si le grain ne s'affine pas, c'est que l'encre est trop dure pour l'exposition donnée, et qu'il convient de l'adoucir.

Si, au contraire, sous l'action du tapotement, les blancs ne se dégagent pas, si la planche semble vouloir absorber de l'encre partout, si les détails de la gamme sombre tendent à se noyer dans un noir uniforme, c'est que la planche est surexposée. Il faut prendre une encre plus dure. Si l'on n'a pas d'encre plus dure, il sera possible de sauver encore l'épreuve par des tours de main que nous dirons plus tard et par l'emploi du balayage.

Mouvements éventuels. Balayage, choc. — Balayer c'est donner, à la surface de la gélatine, un coup de pinceau franc, analogue au coup de balai donné sur un parquet. On sait que, dans ce dernier cas, la poussière est enlevée sur la surface des planches et va se loger dans les rainures. De même ici l'action superficielle du balayage nettoie les blancs (reliefs de la gélatine) et laisse subsister les noirs (logés dans les creux de la gélatine). En balayant on augmente donc les oppositions, et, si l'épreuve tend à se voiler, on lui redonne de l'éclat.

L'action du choc consiste à donner des coups secs, au moyen du putois tenu perpendiculaire à la surface de la planche. Elle enlève l'encre partout, dans les noirs aussi bien que dans les blancs. Elle répond au besoin d'éclaircir une région locale trop encrée. C'est donc une action exceptionnelle puisqu'en principe, ainsi que nous l'avons recommandé, il convient d'atteindre au ton local désiré par une ascension progressive.

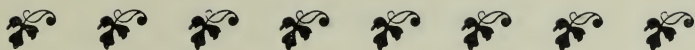
On voit qu'entre le choc et le tapotement il n'y a pas

différence de nature, mais une différence de degré; différence importante d'ailleurs; c'est celle qui sépare la tape amicale donnée sur une épaule amie, du coup de poing adressé par le boxeur au sternum de l'adversaire. Vous vous en rendrez compte si vous passez peu à peu et progressivement du tapotement léger au choc brusque et sec; vous constaterez qu'au début l'encre ne quitte pas la planche, mais qu'à un certain moment, le tapotement devenant plus fort et plus sec, l'encre s'enlève happée par le pinceau; parallèlement, le grain qui, au début, s'affinait de plus en plus, redevient subitement grossier.

Vous constaterez aussi que le moment où le tapotement, de plus en plus accentué, devient choc, c'est-à-dire enlève l'encre au lieu de l'écraser, varie avec le degré d'insolation de l'endroit frappé. Autrement dit une tape qui décape les demi-teintes claires confirme les demi-teintes foncées. Ce fait permet, comme nous le verrons plus tard, de donner les accents noirs.

Ceci dit, et ces divers mouvements plus ou moins bien décrits, revenons à notre feuille que nous avons laissée reposant sur le matelas de papier buvard humide. Comment allons-nous l'attaquer?





ENCORAGE DE L'ÉPREUVE

COMPOSITION DE L'ENCRE

MARCHE A SUIVRE DANS L'ENCORAGE

Nous voici en face de notre pupitre, recouvert du matelas de papier buvard humide sur lequel repose la feuille essorée. Dans un angle de la glace-palette, l'encre machine est étalée; un peu d'encre taille-douce a été déposée à l'autre extrémité de la palette; notre putois pied-de-biche est chargé légèrement d'encre machine. Comment allons-nous attaquer la planche gélatinée?

La première chose à faire est évidemment de rechercher la composition de l'encre qui correspond au degré d'exposition au jour que la feuille a reçu dans le châssis. L'encre sera d'une composition exacte si elle nous fournit un noir de la puissance voulue dans le plus grand noir de l'épreuve, tout en laissant la planche vierge, ou à peu près, dans les blancs extrêmes.

Je dis « à peu près », car aucun procédé photographique ne saurait donner, sur l'épreuve, un blanc absolument pur, le blanc vierge du papier. Si corsé que soit le négatif, si fortes que soient ses opacités, un peu de lumière passe toujours. Une épreuve photographique ne donne jamais que l'illusion du blanc; et, si vous

regardez à la loupe une image sur platine, sur bromure, sur Artigue, sur Fresson, vous constaterez qu'il y a du grain partout, même dans les endroits qui semblent à votre œil entièrement blancs. Il en est de même, évidemment, dans le procédé à l'huile ; l'intervention postérieure de la main armée du pinceau humide, ou de la gomme à effacer, ou du grattoir est nécessaire pour dégager du blanc pur. Au cours d'un encrage correct et normal, les blancs se couvriront donc toujours un peu.

Recherche de la composition exacte à donner à l'encre. — Nous serons immédiatement fixés, si nous attaquons de prime abord le grand noir et le grand blanc de l'épreuve. Ces deux notes extrêmes seront d'ailleurs voisines dans la généralité des cas, pour peu que le sujet ait été bien choisi ou bien composé. Dans un paysage, nous ferons notre essai sur un tronc d'arbre qui, placé dans l'ombre, se découpe noir sur le ciel clair ; dans un portrait, nous attaquerons l'œil placé du côté éclairé de la figure. Il faut obtenir que le tronc d'arbre accepte bien l'encre, le ciel demeurant clair ; que l'œil, accent du visage, s'imprime fortement sans que les reliefs éclairés du front et de la pommette se couvrent sensiblement. Trois cas peuvent se présenter.

PREMIER CAS. — Sous l'action du tapotement léger, l'encre est comme happée partout ; les noirs, à chaque apport d'encre, voient leur intensité grandir rapidement ; leurs modulations en sourdine se noient très vite dans cette intensité. En même temps, les blancs se couvrent et prennent une valeur de demi-teinte. L'action de choc — que j'ai définie dans le précédent chapitre — est sans effet ; au lieu d'enlever l'encre, le choc semble en

confirmer l'adhérence. A ces signes, nous voyons que la planche est *surexposée pour l'encre dure*. C'est, nous l'avons dit, chose à éviter toujours, car nous ne pouvons, dans la pratique, durcir l'encre lithographique. Cette surexposition est-elle notable? Il n'y a rien à faire, sinon transformer l'effet en effet de nuit; cela à nos risques et périls. Si la surexposition n'est pas très forte, nous pourrons encore nous en tirer par des tours de main : en encrant par petits chocs francs, accompagnés de balayages fréquents.

DEUXIÈME CAS. — Sous l'action du tapotement, la région choisie pour l'essai s'encre progressivement et les oppositions se montrent normales. La planche est *correctement posée pour encre machine*; il n'y a plus qu'à continuer avec la même encre.

C'est ici, à mon avis, le cas le plus favorable qui se puisse présenter, car l'exécutant a alors une grande liberté d'allure; il peut, d'une part, affiner plus ou moins le grain; d'autre part, modifier plus ou moins les oppositions dans les diverses régions de l'image. Cela résulte de la docilité communiquée à la planche par une exposition large sans être exagérée.

Il est maître du grain, car l'encre machine, encre dure, ne s'écrase pas du premier coup; elle fournit d'abord sous la tape légère du putois un grain régulier, mais nettement marqué, qui ne s'affine que progressivement sous l'action continuée du tapotement. On peut donc, même sur le papier lisse, en laissant subsister un grain, donner plus de puissance et de largeur au modelé d'une tête un peu grande, plus de vigueur au premier plan d'un paysage, plus de rugosité à un tronc d'arbre ou à un pan de mur; faire varier le grain dans les

divers plans d'un paysage pour accentuer la perspective aérienne, ou encore suivant la nature de l'objet représenté. Il n'en va pas de même si une exposition insuffisante nous oblige de prime abord à adoucir l'encre par une adjonction notable de noir taille-douce ou de vernis faible. Une encre ainsi amollie fournit immédiatement une matière fine, mais de puissance moindre.

Il vaut donc mieux — c'est mon avis du moins — s'efforcer de donner à la planche la durée d'exposition exacte pour encre dure, ce qui n'est pas très difficile, si l'on se sert du photomètre.

TROISIÈME CAS. — Sous l'action du tapotement la région choisie pour l'essai semble accepter l'encre avec difficulté. Malgré les apports successifs, la tache noire que l'on veut obtenir ne monte pas en valeur, les blancs ne se modèlent pas dans les demi-teintes très légères. Si on tapote d'une manière un peu plus brusque, par coups secs et francs, la tache noire s'éclaircit, les demi-teintes *deviennent grenues* (1) et ne se modèlent pas. L'action de choc produit un abaissement immédiat du ton. A ces signes, on reconnaît que la planche est *sous-exposée pour l'encre dure* et qu'il faut l'amollir par de l'encre taille-douce ou du vernis faible.

Cette adjonction doit se faire très progressivement pour ne pas dépasser le degré exact de mollesse qui convient. D'abord, il vaut mieux, en principe, travailler avec une encre un peu moins molle qu'il ne faudrait; une encre trop molle, produisant un effet de surexposition, tend à empâter le modelé. Puis l'action

(1) L'apparition sous le putois d'un grain grossier et qui refuse de s'affiner indique que la planche repousse l'encre, est sous-exposée pour cette encre.

amollissante des agents en question est très marquée ; une pointe de taille-douce, un rien de vernis faible, ce qu'il en tient au bout d'une allumette suédoise, font subir à l'encre machine une véritable transformation.

Nous prenons donc une pointe de taille-douce, et avec le couteau à palette nous mélangeons bien. Puis, le pinceau chargé de l'encre ainsi modifiée, nous attaquons à nouveau l'endroit choisi. Après une ou deux adjonctions, nous aurons au bout des doigts la sensation que la résistance à l'encrage cesse. Notre ton noir, sous l'action d'un tapotement très léger, monte, monte en valeur ; en même temps, les demi-teintes se modèlent délicatement. Notre encre est bonne, nous n'avons qu'à continuer et qu'à étendre notre travail.

Marche à suivre dans l'encrage. — D'abord quelques principes généraux.

Le premier, nous l'avons déjà annoncé dans un précédent chapitre : c'est à savoir qu'il convient de monter chaque ton par degrés successifs à la hauteur convenable ; en d'autres termes, de commencer avec peu d'encre et de renforcer l'image première, trop pâle, par des apports successifs. Il convient, en effet, de ne pas se mettre dans l'obligation d'enlever un excès d'encre, opération ennuyeuse et assez malaisée.

En second lieu — et ce second principe n'est que le corollaire du premier — il est recommandable, après chaque apport, de modeler par tapotement, de façon à peu près complète, avant de passer à l'apport suivant : la planche se montrera ainsi plus docile.

Rappelons aussi qu'il faut, dans tous les mouvements d'encrage, se garder de toute raideur du poignet ou des

doigts, et opérer par appuis, glissements et tapotements légers et discrets,

Le procédé à l'huile nous permet de régenter à notre gré les valeurs locales ; c'est un avantage précieux, puisque les valeurs des négatifs sont, en thèse générale, et esthétiquement parlant, trop souvent inexactes ; mais c'est aussi un danger ; les fausses notes, les modifications maladroites sont à craindre. Le débutant fera donc bien d'avoir devant lui une épreuve tirée sur un papier quelconque, d'après laquelle il se guidera ; il ne fera pas mal non plus d'étudier préalablement son motif et d'arrêter les changements à y introduire pour en accentuer l'effet, le caractère : « Dans la nature, le caractère n'est que dominant ; il s'agit dans l'art de le rendre dominateur » (1).

Tout motif se divise en : 1^o région d'intérêt ; 2^o régions subordonnées ou alentours. C'est toujours dans la première que doivent se trouver les accents forts et les détails précis, dans les secondes les éléments subordonnés et sacrifiés. D'où cette règle rationnelle : *Au cours de l'encrage la région d'intérêt devra toujours être en avance sur les régions secondaires.*

Ceci s'obtient le plus aisément du monde. Vous commencez par encrer, en modelant, la région d'intérêt : le visage, s'il s'agit d'un portrait, le plan d'intérêt, s'il s'agit d'un paysage. Vous faites donc, sur ladite région, un premier apport d'encre que vous modelez par tapotement ; au bout de quelques instants, l'encre du pinceau a été happée par la planche à peu près totalement ; le pinceau n'a plus assez d'encre pour vous permettre de monter les tons dans la région que vous venez de

(1) Taine, *Philosophie de l'art*.

couvrir, mais il lui en reste encore un peu. Avant de recharger le pinceau sur la palette, vous allez épuiser ce peu et achever la décharge du pinceau en le promenant, en le faisant rayonner autour de l'endroit que vous venez de travailler. En renouvelant systématiquement cette opération, vous obtiendrez ceci : à mesure que la région d'intérêt ira se modelant et montant en intensité, les alentours s'esquisseront, s'ébaucheront, en valeurs trop pâles ; la région d'intérêt achevée, il ne restera plus qu'à faire monter les valeurs subordonnées des régions secondaires, à la demande, pour ainsi dire, des valeurs dominantes de la région d'intérêt.

Ainsi, dans un paysage, lorsque les éléments d'intérêt, généralement au second plan, auront été encrés, il ne nous restera plus qu'à terminer le premier plan et les lointains, et vous serez tout naturellement guidés dans ces dernières touches, par la vue des éléments achevés, qui vous fournissent l'accord. Pareillement s'il s'agit d'un portrait, la figure étant terminée, vous donnerez au vêtement l'importance qui convient, au fond la valeur qui fera le mieux ressortir la tête.

Nous examinerons dans les chapitres ultérieurs les moyens divers de modifier localement l'image. Mais n'envisageant ici que l'encrage général, nous nous bornons à énoncer cette règle également générale : *au cours de l'encrage la région d'intérêt devra toujours être en avance sur les régions secondaires.*

Si, l'encrage ébauché ou même terminé, l'opérateur est mécontent des résultats de son travail et désire effacer celui-ci, il n'a qu'à passer à la surface de l'épreuve une éponge imbibée d'essence, qui enlève l'image, à remettre pendant quelques minutes dans l'eau le papier ainsi grossièrement nettoyé afin de bien gonfler la

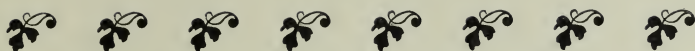
gélatine, et à recommencer l'encrage, après avoir, cela va sans dire, essoré la surface gélatinée.

La gélatine est très solide, d'une solidité qui étonne, et elle résiste bien au frottement. Il arrive parfois, au début de l'encrage, que de minces peluches, contenues dans le putois ou dans l'encre, se déposent et se collent sur la planche; et elles se déposent principalement sur les parties claires, là où la gélatine est molle. Le meilleur moyen de les enlever est de frotter ferme la planche avec une éponge imbibée d'eau.

L'enlèvement des poils ou fragments de poil détachés du putois s'effectue très aisément au moyen d'un pinceau fin à aquarelle que l'on peut garder à l'oreille.

Séchage. — L'épreuve terminée il suffit de la suspendre, ou mieux de la fixer au moyen de punaises, sur une planchette, pour qu'elle ne se recroqueville pas; il est bon alors de la recouvrir d'un papier lisse, afin que, dans la période où l'encre est encore molle, les poussières ne viennent pas salir les noirs.





DES MÉDIUMS ADOUCISSANTS

LEUR UTILITÉ - LEUR EMPLOI

Des cas où l'on est amené à adoucir l'encre. —
Nous venons de voir que, partant de l'encre dure, on est souvent amené à modifier cette encre en l'adoucissant, afin de composer l'encre correspondant exactement au degré d'exposition de l'épreuve. Cet adoucissement peut être également nécessaire si l'on veut surencre certaines taches locales, ou encore diminuer les oppositions dans certaines régions de l'image. Nous savons, en effet, que la planche est susceptible de happer d'autant plus d'encre que cette encre est plus fluide. Si donc nous voulons monter telle ou telle valeur locale, il nous faut amollir l'encre.

Pareillement si nous voulons diminuer localement les oppositions :

Voici, en effet, un fait d'expérience : prenez le pied-de-biche chargé d'une encre *dont le degré de dureté soit juste pour la planche* et tapotez longuement un même point. Au début il y a du grain, et le modelé est incomplet, puis, et parallèlement, le grain s'affine et le modelé se complète. Enfin, au moment même où le

modelé s'achève, le grain a atteint son extrême degré de finesse. *Les deux résultats ont été obtenus en même temps.*

Les choses ne se passent pas exactement de même si l'encre employée est plus molle qu'il ne faudrait pour la planche; *dans ce cas, le grain est affiné avant que le modelé soit complet*; pour que tous les détails et toutes les modulations apparaissent, il vous faut prolonger le tapotement. En outre, les oppositions sont bien moins franches que tout à l'heure.

Ceci posé, prenons un cas concret, un portrait, par exemple, dans lequel je veux accentuer le visage et sacrifier le vêtement. Pour ce faire, je vais : 1° doter le visage de détails précis et d'oppositions franches ; 2° éteindre dans le vêtement les détails et les oppositions. Je vais donc encrer la tête avec une encre plutôt un peu dure; je compenserai cette dureté par l'insistance et la délicatesse de la main, de façon à obtenir beaucoup de vigueur, cependant que la dureté de l'encre m'assurera des oppositions franches; je puis d'ailleurs accentuer encore ces oppositions par de légers balayages donnés par un coup, en banderolle, du pied-de-biche. En revanche, le vêtement sera encré avec le putois peu chargé d'une encre amollie; le tapotement sera arrêté avant que toutes les modulations aient apparu; et de même pour le fond.

Dans un paysage, on atténuera de même l'excès de détail d'un lointain, on le grisera; on l'embrumera même complètement si l'on humecte le pinceau d'un peu d'essence minérale qui rendra l'encre très liquide.

Voici donc un emploi fréquent de l'encre amollie; l'effet qu'elle produit peut être assimilé à un effet de surexposition, tendant à enterrer les détails; seulement, tandis que dans les autres procédés photogra-



ESQUISSE
R. DEMACHY.

phiques, la surexposition conduit à un ensemble de tonalités très intenses, ici, puisqu'on peut charger plus ou moins le pinceau, on est en puissance de régler cette intensité.

Il est des cas où, pour des raisons autres que celles ci-dessus exposées, on peut être amené à faire varier, ici ou là, la nature de l'encre; par exemple, s'il s'agit de corriger un cliché défectueux, aux oppositions exagérées. Dans un tel cliché, où les transparences sont excessives et les opacités très fortes, il faut évidemment arrêter l'exposition sous châssis au moment où les ombres de l'épreuve positive sont exposées pour encre dure; on ne saurait, nous l'avons dit, aller au delà; mais alors les parties placées sous les opacités du cliché seront fortement sous-exposées pour encre dure. On commencera donc par encrer l'ensemble à l'encre dure; après quoi, avec de l'encre amollie à souhait, on fera venir les détails dans les parties sous-exposées de l'épreuve; il n'y a pas à s'inquiéter du raccord, il se fera tout seul.

On procédera de même dans le cas, trop fréquent, hélas! d'une figure vue de face ou de trois quarts, très durement éclairée. La partie éclairée sera modelée à l'encre molle, après que toutes les ombres l'auront été à l'encre dure; ici l'essence minérale pourra servir, comme nous allons l'expliquer,

Des agents servant à amollir l'encre dure. —
Nous allons les classer en trois catégories :

- 1^o L'encre taille-douce et le vernis faible;
- 2^o L'essence minérale;
- 3^o Les siccatifs : siccatif de Haarlem, Robertson médium, copaline Hamel, etc.

1° L'encre taille-douce sera utilisée principalement au début de l'opération, au moment où il s'agit de composer l'encre convenant à l'encrage général de l'épreuve. On l'ajoutera, en quantité croissante, à l'encre machine jusqu'à ce que la planche accepte bien le mélange. La proportion d'encre taille-douce variera donc suivant le degré d'exposition de la feuille et aussi suivant la nature assez variable de l'encre machine. Celle-ci, en effet, peut être plus ou moins dure; cela dépend de sa fabrication.

Cette encre, que j'appellerai normale, étant obtenue, les adoucissements ultérieurs nécessités par les modifications locales pourront être demandés soit à une nouvelle adjonction de taille-douce, soit à l'appoint du vernis faible, soit à l'emploi de l'essence minérale.

Le premier moyen, adjonction de la taille-douce, a l'inconvénient de changer un peu la teinte adoptée pour l'encrage général; aussi peut-on préférer avoir recours au vernis faible. Il faut manier celui-ci avec prudence, en prendre un rien d'abord au bout d'une allumette, car son action sur la fluidité de l'encre est nettement marquée.

En principe, il vaut mieux changer de pied-de-biche en changeant d'encre; en affecter un à l'encre normale, l'autre à l'encre amollie.

Si l'amollissement provoqué se trouve exagéré, on corrigera par un peu d'encre machine.

L'action de l'essence minérale a un tout autre caractère que celles de la taille-douce ou du vernis faible.

2° L'essence minérale, en effet, rend l'encre machine quasi liquide, mais à mesure que l'essence s'évapore, l'encre tend à se reconstituer telle qu'elle était. Par suite, alors que l'amollissement provoqué par l'intro-

duction de la taille-douce ou du vernis faible demeure acquis et constant, au contraire l'amollissement provoqué par l'essence est éphémère; et l'encre, très fluide d'abord, tend à reprendre progressivement et assez rapidement sa dureté première. L'emploi de l'essence offre donc des ressources d'un caractère très particulier.

Voici, par exemple, une tête, vue de face, dont la moitié a été éclairée trop violemment; sur un papier photographique ordinaire, cette moitié du visage viendrait en tache blanche, sans modulations. Encrez d'abord l'ensemble avec une encre convenant à l'épreuve, l'effet sera le même, mais vous allez pouvoir, grâce à une encre amollie, couvrir cette tache blanche et la modeler. Pour cela, trempez un putois dans l'essence, secouez fortement le putois pour qu'il retienne peu d'essence, et posez-le sur la palette: il va se charger d'une encre quasi liquéfiée par l'essence. Attaquez la zone blanche en tapotant; elle se couvre aussitôt d'un magma sale et irrégulier. Continuez à tapoter avec le putois ou, ce qui vaut mieux, pour aller plus vite, avec un putois propre: en quelques secondes, vous allez voir apparaître l'image, mais celle-ci sera comme voilée, et tout uniforme. Prolongez le tapotement, sans changer le putois; l'encre se reconstituant, les grains déposés au début sur les blancs de l'épreuve, n'étant pas retenus par la gélatine, vont être happés par le pinceau, cependant que, là où la lumière a agi, l'encre subsistera et se fixera; vous allez donc voir apparaître des détails et des oppositions, détails qui vont se multiplier, oppositions qui vont grandir peu à peu. Quand l'effet désiré sera obtenu, vous n'avez qu'à cesser le travail (1).

(1) Dans l'image « Dorine », toute la joue gauche et l'œil gauche ont été ainsi encrés à l'encre dissoute dans l'essence.

Il n'y a pas à s'inquiéter des raccords entre la partie de l'épreuve ainsi encrée à l'encre amollie par l'essence et le reste de l'épreuve déjà encrée à l'encre dure; ce raccord se fait automatiquement sous la tape légère du putois, et, l'épreuve achevée, aucun divorce ne se manifestera entre les régions ainsi différemment traitées.

Nous venons de voir que l'encrage à l'essence produit d'abord un tableau noir que dépouille peu à peu le tapotement; on peut assimiler cette opération au dépouillement d'une épreuve sur Fresson ou Artigue, le tapotement produisant le même effet que la sciure de bois; les phases sont les mêmes : d'abord apparaît une ébauche d'image sale de matière, puis une image à faibles oppositions et dont les détails sont incomplets, enfin une image à oppositions normales et complète en détails.

Notons aussi que, dans la phase moyenne, phase des oppositions faibles et des détails encore incomplets, l'effet résultant est analogue à celui du coulé gommique; c'est un effet de synthèse.

De ce que nous venons de dire, une conclusion se dégage naturellement, à savoir que l'emploi de l'essence pourra être recommandé :

1° S'il s'agit de diminuer les contrastes généraux ou locaux d'une épreuve;

2° S'il s'agit de sacrifier certaines régions en les rendant monotones.

L'image « Sous bois » a été totalement encrée à l'essence. Dans un motif de ce genre, le rendu photographique offre d'ordinaire deux défauts : 1° excès d'opposition entre les parties placées dans l'ombre et la clairière frappée par le soleil; 2° papillotement général et excès de détails dans le feuillé des arbres situés en

pleine lumière. L'emploi de l'essence permet d'atténuer ces deux défauts.

La planche a d'abord été entièrement badigeonnée, puis tapotée avec un putois propre. Dès que l'image a commencé à paraître, on en a profité pour surcharger les trois troncs d'arbres et le premier plan ; puis le tapotement a été poursuivi jusqu'à ce que les oppositions aient été amenées au point voulu ; enfin, le tapotement a été prolongé sur le personnage et sur les feuillages voisins, constituant la tache claire dominante, le point d'intérêt.

Pour qu'un encrage total, ainsi exécuté à l'encre dissoute dans l'essence, produise l'effet général du cliché, il faut que l'exposition sous châssis ait été de courte durée : j'estime qu'il convient de donner dans ce cas une exposition moitié environ de l'exposition normale pour encre dure. Si l'épreuve a été normalement impressionnée pour encre dure, l'emploi de l'essence change l'effet et produit soit un effet de brume, soit un effet de nuit.

L'encrage total à l'essence ne répond, en somme, qu'à des cas particuliers ; on ne saurait l'ériger en méthode générale. En revanche, l'emploi de l'essence convient bien à certaines modifications locales : qu'il s'agisse de porter une ombre sur un terrain uniformément éclairé, ou d'éteindre les détails d'un lointain en l'embrumant, ou de salir une robe, ou de modeler une joue trop blanche, etc. ;

3° Siccatifs. Les siccatifs : siccatif de Haarlem, Robertson médium, etc., ont sur l'encre une influence que je n'ai pas très nettement définie, qui n'est pas la même que celle des précédents médiums. Au début du travail, ils adoucissent l'encre et la font mordre ; puis, assez

vite, en raison de la nature siccativ du médium, l'encre devient gluante — le vernis faible produit aussi cet effet, mais d'une façon bien moins prononcée. Les poils du pied-de-biche se divisent en petits groupes composés chacun de plusieurs poils agglomérés; cette disposition empêche le grain de s'affiner; ce qui n'est pas toujours un mal, et peut être un bien; en revanche, les noirs sont très puissants, un peu luisants.

J'avoue n'être pas arrivé à distinguer les cas où l'emploi de ces siccatifs serait réellement avantageux, et je n'en conseillerai pas l'usage au débutant. Il semble cependant que, dans certains sujets, pour un certain degré d'exposition de la planche, l'adjonction d'un siccatif peut ajouter de la puissance à l'image.





POURQUOI IL EST NÉCESSAIRE DE CONTROLER LES VALEURS LOCALES

Les procédés de tirages automatiques sont, aux procédés du genre de celui que nous décrivons, ce que l'orgue de Barbarie est au piano. Tourner une manivelle ou balancer une cuvette n'exige aucune éducation préalable ; au contraire, pour taquiner un Pleyel ou une épreuve à l'huile, il faut évidemment un certain acquis de la main et une éducation du goût, si l'on veut éviter la fausseté des accords et le décousu de l'exécution.

Voilà une comparaison qui paraît bien choisie ; cependant, à la pousser, on la trouve en défaut : il apparaît que l'orgue de Barbarie a, sur le piano, un avantage que n'ont pas, sur les procédés d'art, les procédés automatiques ; celui d'éviter les fausses notes ; car un procédé de tirage automatique est, en toute vérité, un orgue de Barbarie qui joue faux. Il joue, en effet, l'air noté par le cliché. Or, en dépit des plaques orthochromatiques, des verres colorés, des révélateurs acides, le cliché note les valeurs en accords arbitraires ; tel un luthier gréviste sabotant un cylindre. J'en atteste les millions

d'épreuves au citrate qui émerveillent journellement le monde d'un éclat heureusement passager. Si bien que le malheureux photographe se trouve pris dans les tenailles d'une cruelle alternative : imprime-t-il sur citrate, il est sûr de jouer faux ; encre-t-il une planche de gélatine, il n'est pas sûr de jouer juste ; mais, grâce aux ressources particulières du procédé à l'huile qui, seul entre tous, permet un contrôle précis de la main, il peut le tenter et, s'il est habile, y parvenir.

Comment jouer juste, je ne me charge pas, ni personne je pense, de vous le dire. En musique il est facile de démontrer la fausseté d'un accord, puisqu'il suffit de compter le nombre des vibrations de chaque note ; la démonstration est susceptible d'une rigueur mathématique. En matière de noir et blanc il n'en est pas de même, et nul argument péremptoire ne peut être invoqué pour justifier une appréciation. Aussi ne dites jamais : « Telle valeur est fausse », dites : « Telle valeur me semble fausse », c'est plus prudent et plus conforme à la saine raison.

Car à quoi comparer l'image sur laquelle porte notre critique. A la nature ? aux objets naturels que cette image prétend représenter ? Mais cette nature est changeante ; elle offre toutes sortes d'effets qui, pour être vrais, ne sont pas toujours vraisemblables. Et puis cette nature, n'ai-je pas le droit, que dis-je, le devoir de l'interpréter ? Et d'ailleurs, comment représenter le relief sur la surface plane du tableau et le faire saillir sans sacrifier à certaines conventions ? Comment assurer une unité au tableau et rendre l'effet « dominateur » sans avoir recours à certains artifices ? Comment « interpréter » sans établir des compromis nécessaires entre l'imitation littérale et la représentation esthétique ? Conventions,

artifices, compromis, tout cela est légitime puisque tout cela est nécessaire à la vie des arts du dessin.

De ces hauteurs descendons dans la plaine pour y cueillir quelques exemples. Un exemple de convention nous est offert par ce qu'on nomme la perspective aérienne, qui est l'art de détacher les plans. La nature ne le fait pas toujours ; dans les pays où l'humidité rend l'atmosphère limpide et exempte de poussière, les plans successifs ne se dégagent guère les uns des autres. Et si les photographes sortent tous de leurs repaires dès que règne un peu de brume, n'est-ce point que la brume faisant l'air moins transparent, la diminution de puissance des valeurs dans les plans échelonnés devient alors assez marquée pour assurer la perspective aérienne ?

En somme, dans les images en noir et blanc, on est presque toujours amené à accentuer, à exagérer l'effet naturel que produit l'atmosphère sur les valeurs des plans, à rendre les lointains plus légers, moins détaillés, plus monotones qu'ils ne le sont dans le cliché photographique, à réserver pour les premiers plans les accents forts, ce que la nature ne fait pas toujours, la couleur propre des objets intervenant ici et pouvant annihiler l'influence de l'atmosphère.

Cette accentuation de la perspective aérienne, le procédé à l'huile permet de l'effectuer le plus aisément du monde.

Voici, maintenant, un exemple d'artifice. Je fais un portrait, j'ai tout intérêt à réserver les accents forts pour la tête, à les placer soit sur le masque même, soit à son contact sur le col, sur le chapeau, dans les cheveux. Si je ne le fais pas, le regard du spectateur, se dirigera bien sur la tête, mais il ne sera attiré que par une attraction sentimentale, et pourra être gêné par l'éclat des alen-

lours ; c'est ce qu'il ne faut point. Composer, en effet, c'est contraindre l'œil du spectateur à se diriger sur le point intéressant et à s'y fixer sur l'ordre impératif de la sensation, dégagé de tout concept sentimental.

Ce placement judicieux des accents forts on ne peut l'assurer sur le cliché d'une façon parfaite. Pour les placer sur le cliché, on ne dispose, en effet, que de deux moyens : à savoir un choix heureux dans les couleurs du vêtement et de la coiffure et une bonne répartition de l'éclairage. Or, il faut observer que les accents extrêmes, le grand noir, le blanc pur, ne doivent occuper qu'un très petit espace sur l'image, car à les étaler on diminue la puissance de leur action. On se trouve donc conduit à resserrer extrêmement les faisceaux éclairant, à jouer de rideaux, de réflecteurs, d'écrans multiples, à compliquer à l'infini la période de préparation, à imposer au modèle une pose de longueur exagérée, sans obtenir pour cela que le point blanc de l'œil, l'accent de la pupille, le clair de la pommette ou celui du front, aient sur le cliché la valeur ou la place exactes qu'il faudrait.

Le procédé à l'huile permet de réaliser, avec une précision absolue, ce placement exact des accents.

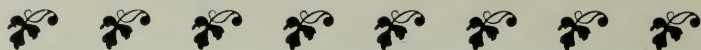
Pour continuer cette revue, voici maintenant un exemple de compromis. Quoi qu'on fasse, quelque attention que l'on puisse apporter, dans le choix ou dans la composition du sujet, le cliché enregistrera toujours trop de choses avec trop d'impartialité ; il aura quasi toujours l'aspect papillotant ; les éléments divers qui font partie du motif ignoreront les hiérarchies nécessaires et chacun d'eux voudra se mettre bien en évidence. L'objectif est égalitaire ; c'est là son moindre défaut.

Le procédé à l'huile possède la poigne qui convient pour comprimer ces turbulences et remettre les choses dans l'ordre que le photographe aura choisi. Celui-ci dût-il pour cela violenter sa nature, doit se faire une âme de despote; opérer des coupes sombres. Trop nombreux sont les photographes à l'âme évangélique qui ne se décident point à ces sacrifices, cruels peut-être mais nécessaires; qui tiennent à faire un sort aux petits et aux humbles qu'ils ont recueillis dans le giron de leur négatif. Ne les imitez point et, sans hésitation, noyez les laideurs, les insignifiances et les vanités déplacées dans le flot gris d'une encre molle. Ce n'est pas un des moindres avantages du procédé à l'huile que de permettre, à peu près comme le coulé gommique, d'oblitérer des détails inutiles et parasites.

Ce que nous venons d'écrire, nous dicte les questions qu'il s'agit maintenant d'envisager au point de vue pratique. Nous allons donc examiner :

- 1° Comment on régenté les valeurs locales;
- 2° Comment on appose les accents noirs;
- 3° Comment on appose les accents blancs;
- 4° Comment on opère les sacrifices.





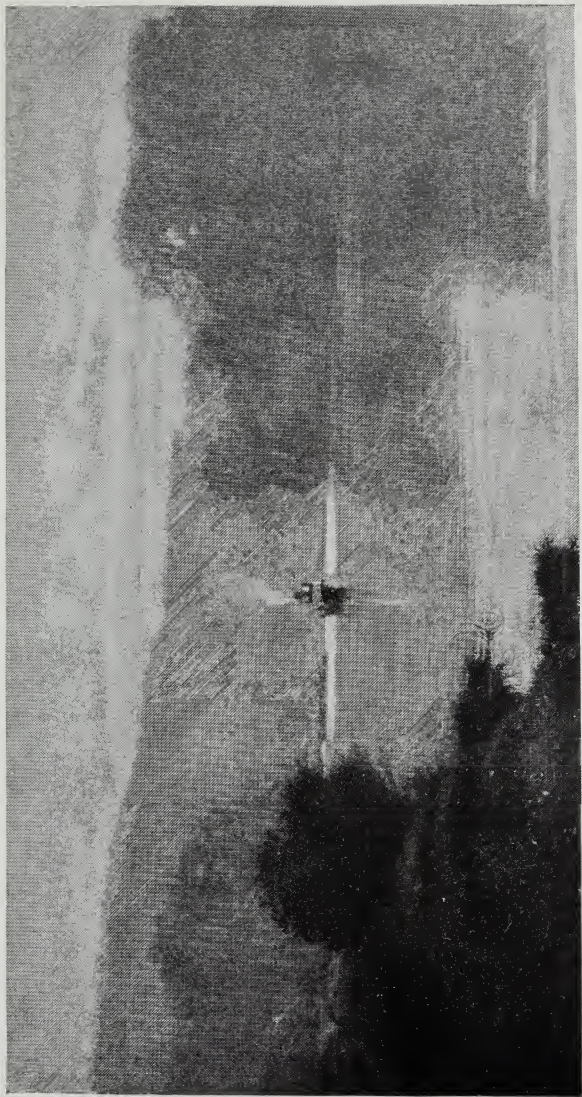
COMMENT S'EXÉCUTE LE CONTROLE LOCAL

1^o Comment on régente les valeurs et les oppositions locales. — Ce serait une erreur de croire qu'il faille pour opérer un encrage localisé des pochoirs très petits, dont les dimensions soient de même ordre que celles de la surface attaquée. Tout le travail peut s'effectuer avec un pied-de-biche de taille moyenne, voire même de grande taille. Remarquons d'ailleurs en passant que dans le pied-de-biche les extrémités des poils forment par leur réunion non un plan, mais une calotte sphérique, si bien que le pied-de-biche ne touche d'abord la planche que par un petit cercle qui s'élargit ensuite par la pression.

En revanche, comme nous le verrons, il sera parfois utile d'avoir des putois droits de petite dimension.

Prenons un exemple concret. Voici un paysage : « Le Tournant de Bougival ». Comment régenter les valeurs des plans successifs ?

La règle consiste à encrer successivement chaque région de la planche dans l'ordre des valeurs décroissantes ; donc, en commençant par la tache la plus forte.



LE TOURNANT DE BOUGIVAL
C. PUYO.

J'ai décidé que ma tache la plus foncée serait le buisson de premier plan, à gauche. Je l'attaque donc immédiatement en adoucissant l'encre si la chose est nécessaire, de façon que ledit buisson atteigne la valeur que je désire; en même temps, je couvre le premier plan. Quand le buisson se trouve achevé et comme valeur et comme modelé, il apparaît entouré d'une auréole d'aspect sale, car je ne me suis pas préoccupé de limiter mon travail au contour strict de ce buisson; et les poils du putois situés à la périphérie ont débordé ce contour.

Je prends alors un putois droit propre et le promène à l'extérieur du contour, par petites tapes franches et un peu sèches, en le faisant rayonner comme si je voulais élargir cette auréole. L'encre dont le magma auréole le buisson est happée, étalée et écrasée. J'achève le travail par un tapotement léger sur le contour même du buisson. Tout cela demande quelques secondes.

En résumé, pour encrer ou surencrer localement une tache déterminée, on exécute le travail avec le pied-de-biche sans se préoccuper de rester à l'intérieur du contour; le raccord entre la tache qui vient d'être ainsi encrée et le reste de l'image s'obtient par le passage d'un putois droit propre à l'extérieur et au contact dudit contour.

Continuons à encrer notre paysage; le premier plan étant à peu près achevé, je promène rapidement, par glissements et appuis élastiques, le pied-de-biche très peu chargé sur toute la surface qui n'a pas encore été attaquée. Ceci a pour but de révéler, d'esquisser en teinte pâle le reste de l'image de façon à y voir clair. Dès que j'y vois clair, j'attaque le second plan à droite et opère comme pour le premier; par apports successifs je l'amène à la valeur que je crois bonne, et par le

passage d'un putois droit je le raccorde avec le dernier plan, le lointain, que j'amène à son tour à la valeur désirée.

Voici donc le paysage entièrement couvert ; il s'agit de le parachever. Je l'examine donc et le modifie si cela me paraît utile. Par exemple, je monte un peu la valeur du second plan par un léger apport d'encre, ou bien je l'abaisse légèrement par le *choc* d'un putois propre.

Actuellement, mon paysage se tient en tant que valeurs. Une autre question est à régler, celle du modelé local. Je m'explique.

Je puis avoir intérêt à mettre plus ou moins en évidence les détails, à les oblitérer ici, à les faire saillir là. Ainsi, je veux que le buisson et les herbes du premier plan soient bien détaillés et je veux au contraire que les détails du lointain, excessifs sur le cliché, demeurent peu apparents.

Ceci s'obtient de deux façons : en faisant varier soit la nature de l'encre, soit le mode d'attaque de la main. Ce dernier moyen suffit généralement,

Pour obtenir dans le premier plan, *sans en changer la valeur générale*, des détails marqués ou, ce qui est la même chose, des oppositions nettes, je puis :

1° L'attaquer à nouveau avec une encre plus dure que celle dont je m'étais servi. Sous cette attaque le mélange va s'opérer entre l'encre déjà apposée et l'encre nouvelle. Ce mélange est dur pour la planche, donc les oppositions vont naître et les détails saillir ;

2° Tapoter longuement par coups francs et un peu secs. L'insistance du tapotement complète le modelé, et la franchise de la tape tend à créer les oppositions ;

3° Balayer. De légers coups de balayage vont désencrer les herbes éclairées et les mettre en évidence.

Il faut maintenant noyer les détails du lointain.

Je puis prendre un putois humecté d'essence et, avec ce putois, reprendre entièrement le lointain ; il va apparaître plat, d'un gris uniforme, et j'arrêterai le tapotement quand les détails seront suffisamment mais incomplètement venus.

Je puis sans changer mon encre reprendre le lointain avec des tapotements *extrêmement légers*, presque des appuis élastiques combinés à de petits glissements ; de telle sorte que de l'encre demeure déposée même sur les endroits très clairs ; j'arrêterai le tapotement dès que l'encre sera suffisamment affinée, avant l'apparition complète des détails.

En résumé :

Pour faire saillir les détails : encre dure, tapotement franc et prolongé, balayage.

Pour oblitérer les détails : encre molle, tapotements très légers, non prolongés, petits glissements.

Ainsi donc, au cours de la période d'encrage, par les procédés que je viens de décrire, l'artiste a exercé sur les valeurs locales un contrôle facile et sûr ; il a pu surencrer ou sous-encrer, faire varier les oppositions et le grain.

Sur l'épreuve sèche, il peut poursuivre ce contrôle, mais il n'a plus alors que la faculté d'abaisser la valeur. Cet abaissement local s'effectue :

Si l'on désire un abaissement léger, par le frottement d'une poupée de linge fin. On fabrique cette poupée en entourant de linge une gomme pointue.

Si l'abaissement doit être accentué, par le frottement de la gomme « nigrivorine », que l'on nettoie et que

l'on aiguisse sur un bloc de papier de verre fin ; l'abaissement produit dépend de la force du frottement ; une attaque franche dégage la gélatine et la met à nu.

Si l'on désire le blanc pur du papier, par l'attaque d'un canif ou d'un grattoir qui enlève la gélatine.

Pour effectuer ces opérations, il faut attendre vingt-quatre ou quarante-huit heures quand l'épreuve est imprimée en noir ; plus tôt l'encre trop molle suit la gomme et il se produit des marbrures. L'action de la gomme est très sensible pendant huit jours ; elle est moindre mais assez sensible encore pendant plusieurs semaines si l'on ne sèche pas l'épreuve à la chaleur du soleil ou du feu.

La sanguine faisant prise et durcissant beaucoup plus vite, il est bon de travailler l'épreuve dans les vingt-quatre heures qui suivent le séchage.

2° Comment on appose les accents noirs. — Les accents noirs ? nous venons de l'indiquer, puisque la chose consiste à surencreur telle tache locale au moyen de l'insistance de la main combinée parfois à l'amollissement de l'encre. Dans le paysage de tout à l'heure, le buisson constituait un accent. Cependant, il nous faut compléter nos indications en traitant d'un tour de main assez particulier.

Je prie le lecteur de vouloir bien se reporter au hors texte « Esquisse » : on voit que les yeux y ont été accentués, le visage demeurant modelé en clair. Cette accentuation, quoique très localisée, a été obtenue néanmoins par l'attaque d'un gros pied-de-biche, par le tour de main suivant :

Nous avons dit dans un précédent chapitre qu'entre le *tapotement* qui modèle et le *choc* qui enlève l'encre,



ÉTUDE
R. DEMACHY.

il n'existe qu'une différence de degré. On peut passer du tapotement au choc par une série infinie de nuances insensibles — les nuances du cou de la colombe. A un moment donné, l'encrage au lieu de se confirmer est détruit; mais *ce moment varie suivant que l'endroit frappé est plus ou moins amoureux de l'encre*; une tape relativement légère enlève l'encre sur une tache claire, parce qu'à cet endroit la planche de gélatine ne tient guère à garder l'encre, tandis qu'il faut un choc brutal pour éclaircir une tache noire, parce que là la gélatine retient l'encre très fortement.

On conçoit donc que par un tapotement d'une certaine force on puisse en même temps encrer la prunelle et les traits cernant l'œil et désencrer la peau. Et c'est en effet ce qui a lieu. On possède donc là un moyen très particulier de créer un accent noir au centre d'un entourage clair sans être obligé d'avoir recours au pignochage d'un putois minuscule.

Pour y arriver, dans la pratique, on commence par encrer légèrement, puis dès que l'encre a pris, on fait l'attaque de plus en plus brusque jusqu'à ce que commence le désencrage dans les parties claires.

Nous venons de voir les deux procédés de surencrage local, le premier s'applique au cas où l'accent est de surface notable, le second au cas où l'accent est de faible dimension.

Après séchage de l'épreuve, il est possible de placer encore un accent noir pourvu qu'il soit de faible étendue, mais il faut que l'épreuve soit bien sèche. On prend un pinceau à aquarelle que l'on trempe dans l'essence, on le charge d'encre, puis on laisse l'encre s'évaporer tout en essayant le pinceau sur une palette en porcelaine; au moment précis où le pinceau est *presque*

sec, mais non absolument sec, on l'applique sur le point à accentuer.

On peut aussi repiquer, et par suite donner au besoin un petit accent, en délayant au moyen d'un pinceau humide un peu de la couche d'un papier à dépouillement.

3^o Comment on appose les accents blancs. —
Passons maintenant aux accents blancs :

Ils peuvent se donner au cours et à la fin de l'encrage, quand l'épreuve est humide; ils se donnent plus aisément et plus sûrement quand l'épreuve a séché depuis quarante-huit heures, ils peuvent se donner même pendant plusieurs jours, car l'encre demeure longtemps molle. Les accents blancs que l'on peut avoir à donner au cours de l'encrage, portent, en général, sur des surfaces de peu d'étendue et sont situés au milieu de régions claires; ils ont généralement pour but d'aviver le point brillant d'un col, la tache d'une maison blanche, etc. Ils s'effectuent au moyen d'un pinceau à aquarelle, ou à huile, que l'on a trempé dans l'eau; un léger frottement de ce pinceau humide met alors la gélatine à nu.

Mais les accents blancs peuvent, plus sûrement à mon avis, se donner après séchage. Ils ne sont alors qu'un cas particulier du traitement général de reprise après séchage, dont j'ai parlé tout à l'heure.

Un frottement assez accentué de la gomme nigrivoline provoquera un abaissement notable; une attaque franche dégagera la gélatine et un blanc éclatant apparaîtra.

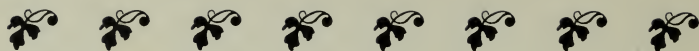
Si l'on désire un blanc plus éclatant encore, un coup de grattoir, de canif, de burin enlèvera la gélatine et dégagera le blanc du papier.

4^o **Comment on opère les sacrifices.** — Deux moyens : le sous-encrage; l'emploi d'une encre trop molle et d'un tapotement discret.

Le sous-encrage peut aller jusqu'à la suppression totale de l'encrage; ceci s'applique à certains sujets particuliers, tels que les portraits très simples sur fond clair. Le sacrifice est alors véritablement total.

Le second moyen, d'un usage beaucoup plus général, tend à supprimer les détails dans la région sacrifiée et à rendre celle-ci par une teinte presque plate. Nous avons été amené à parler déjà de ce tour de main. Il est basé sur ce fait que si l'encre est trop molle pour la planche, le grain, lors de l'encrage, se trouve affiné avant que les détails aient apparu; ce phénomène se produit avec une intensité maxima, lorsqu'on utilise comme médium adoucissant l'essence minérale. Il suffit donc de ne pas prolonger le tapotement, de l'arrêter avant l'apparition complète des modulations de détail.





QUELQUES REMARQUES

Remarques sur la reprise après séchage. — C'est évidemment par l'exercice que le photographe parviendra à user judicieusement des ressources sûres et précieuses que lui offre la reprise après séchage. Les épreuves que l'on veut ainsi travailler seront piquées au moyen de punaises sur des planchettes à dessin et recouvertes de papier de soie pour empêcher la poussière de s'y fixer. Pendant des jours et des jours, quand on a quelques minutes libres, on peut les reprendre, les perfectionner. On a ainsi la faculté de modeler un ciel, aussi aisément que dans le procédé au fusain, d'abaisser un lointain, d'aviver l'éclat d'un col, de mouvementer le fond uni d'un portrait, de reprendre par hachures légères le modelé d'une tête et de le rendre plus vibrant. Je donne ici un exemple d'une reprise de ce genre, dans le hors-texte « Dorine » ; les touches de gomme y sont demeurées très visibles, malgré la réduction et la trahison typographique.

On remarquera, dans les parties éclairées du visage, la reprise par petites hachures exécutées à la gomme

pointue, les unes jetées dans le sens du modelé des muscles, les autres dans un sens oblique à ce modelé. Il y a là un moyen excellent de donner, dans les têtes à grande échelle, un peu de vibration aux lumières et, aussi, de rompre ce qu'il peut y avoir de trop régulier dans la continuité du modelé photographique. Cette continuité offre sans doute quelques avantages : elle assure la délicatesse des passages et des transitions dans les valeurs ; elle convient bien aux effets délicats, aux sujets menus. Mais, lorsque l'échelle grandit, cette continuité tend à énerver le modelé. De là la convenance admise de rompre cette continuité par l'introduction dans la matière d'un grain d'une grosseur proportionnée à la dimension de l'image. Les hachures légères, créant une sorte de quadrillage, peuvent remplir un office du même genre. En ce qui me concerne, dans les études de tête à grande échelle, je les utilise toujours,

La reprise après séchage a, en somme, pour but principal d'étendre, par la création à la main de l'accent blanc pur, la gamme des valeurs que le procédé photographique, de par son essence même, tend à réduire toujours. Dans une épreuve tirée de façon automatique sur des papiers à impression directe ou sur les papiers à développement on ne trouve nulle part le blanc pur du papier ; le cliché étant transparent, même dans les plus fortes opacités, la lumière passe toujours et teinte les blancs. Et si on compare une épreuve de ce genre à un fusain, par exemple, ou à une aquarelle en camaïeu, on remarque que la gamme des valeurs y est bien plus réduite, qu'il manque plusieurs notes extrêmes soit du côté blanc, soit du côté noir de la gamme.

Un avantage des procédés à dépouillement, du procédé à la gomme, du procédé à l'huile réside dans la

faculté qu'ils nous donnent d'étendre à la main la gamme photographique jusqu'au blanc pur du papier. Il en résulte que l'image a beaucoup plus d'éclat et qu'elle peut supporter le voisinage d'une marge claire, voire blanche, laquelle est funeste aux épreuves tirées par les procédés ordinaires.

Mais cette extension de la gamme, cette création de notes blanches, change, par un effet de contraste les rapports des valeurs dans les régions moyennes de la gamme; les notes blanches une fois placées on est donc amené à effectuer quelques remaniements, à opérer une sorte de ventilation, dans le but de raccorder, de relier ces notes extrêmes à l'ensemble. Ceci se traduit par l'abaissement de quelques valeurs appelées à servir de transition.

Est-il besoin d'ajouter qu'il faut se garder d'user avec excès de cette facilité de créer des notes blanches; celle-ci constituant des accents; car les accents s'énervent dès qu'on les étend ou qu'on les disperse.

Remarquons, pour terminer, qu'en permettant l'emploi facile des hachures et des reprises en clair, le procédé à l'huile donne licence au photographe de s'attaquer à certains éclairages qu'il délaissait par prudence et pour cause d'impuissance : les éclairages plats, les modelés de chairs en pleine lumière, que, dans la peinture, l'école anglaise du portrait ou, plus tard, l'école du plein air ont si fréquemment utilisés. Ils étaient interdits au photographe parce que les notes voisines du blanc manquent à la gamme photographique. Par suite, dans les parties éclairées des visages, le modelé fourni par le cliché est plat, uniforme, sans saveur. Par suite encore le photographe se trouvait conduit d'une part à diminuer l'importance des parties éclairées du

visage, d'autre part à donner de l'éclat à celles-ci par le voisinage d'ombres franches, accentuées, voire brutales. Mais si, traitant à l'huile un masque au modelé uniforme, vous créez à la main les notes blanches, vous redonnez du relief à la tête et de la puissance au modelé.

Sur les ciels. — Le procédé permet de couvrir d'une teinte plate ou dégradée un ciel que le cliché, tiré par un procédé automatique, donnerait gris clair, presque blanc; il suffit d'amollir plus ou moins l'encre normale qui a servi à l'encrage de l'épreuve.

Le ciel se modèle ensuite, après un ou deux jours de séchage, par enlevés effectués au moyen d'une poupée de linge, de la gomme nigrivorine, du grattoir, exactement comme dans un dessin au fusain.

Il faut se garder — c'est la recommandation que je veux faire — d'encrer trop fortement le ciel. D'ordinaire, les ciels photographiques ingénieusement rapportés par les amateurs consciencieux sont beaucoup trop montés de ton et trop beaux aussi d'ordinaire. Il faut se rappeler qu'ici l'attaque ultérieure par la gomme ou le grattoir donnera des blancs purs et que le voisinage de ces blancs fera monter singulièrement la valeur du ton appliqué sur le ciel.

On remarquera que, le cas excepté où l'on voudra faire un effet violent de nuages orageux, il suffira, en thèse générale, d'user pour le ciel de l'encre normale composée pour l'ensemble de l'épreuve. Avant l'attaque de la gomme ce ciel paraîtra trop clair, mais après l'attaque il prendra la valeur juste d'un ciel léger.

Sur la question du grain. — Nous avons deux moyens de faire varier le grain de *matière pigmentaire* :

1^o le choix du papier support, qui peut être lisse, ou à grain moyen, ou à grain fort; 2^o le mode d'attaque de la main. Le second moyen est le plus efficace.

Il consiste à ne pas pousser le tapotement jusqu'à l'écrasement complet, à poser la valeur du premier coup et à donner au putois, lors de l'encrage, une certaine sécheresse d'attaque qui empêche le grain de s'affiner. A tapotement léger et prolongé, grain fin; à tapotement brusque et abrégé, grain fort. En même temps, dans ce dernier cas, le modelé se simplifie, se synthétise; les détails insignifiants n'ont pas le temps d'apparaître; c'est un avantage quand on traite un sujet simple, à échelle assez grande. Il peut être également recommandable de faire varier le grain dans une même épreuve: dans un paysage, d'affiner le grain d'un lointain plus que le grain d'un premier plan; dans un portrait, le grain de la figure plus que celui du vêtement, etc.

Sur un support lisse, tel que le papier n^o 100 ou 125, il est aisé de laisser ainsi subsister un grain assez fort.

Séchage de l'épreuve. — Une épreuve à l'huile sèche lentement. Il faut en prendre son parti et laisser le temps faire son office. Pendant cette période critique du séchage, les poussières sont à craindre: l'encre les happerait et les fixerait; et aussi les frottements. Il convient donc de ne pas comprimer les épreuves et de les recouvrir d'un papier protecteur à surface lisse et parcheminée.

Il semble qu'un passage à la vapeur d'eau accélère le séchage. On opère comme on le fait pour fixer la retouche au crayon sur une épreuve au bromure: après séchage d'un jour ou deux, on promène l'épreuve au-dessus d'une casserole où bout de l'eau.

On peut aussi, sans nul inconvénient, fixer l'épreuve sèche par six ou huit punaises sur une planchette de bois et l'exposer au soleil pendant des journées entières. Il n'en résulte aucun fendillement.

Redressement de l'épreuve. — Le papier gélatiné se recroqueville au séchage. Pour le redresser, le placer sur une plaque de verre propre, gélatine contre le verre. De la main droite, faire glisser sur le dos du papier une règle ou une équerre en verre, pendant que la main gauche redresse l'épreuve en l'appuyant contre l'équerre. Dans cette opération, seule l'équerre doit glisser, mais non l'épreuve.

Entretien des pinceaux. — Aussitôt après usage, les putois doivent être lavés à l'essence, puis séchés à l'air libre. Il serait bon de les passer ensuite dans un liquide contenant un antiseptique, ou encore au savon noir.

Une fois secs, il est recommandable de les replacer dans le cornet de papier dont ils sont coiffés quand, au magasin, ils attendent l'acheteur ; de cette façon le pinceau garde sa forme et son énergie.

Sur la manière de composer le sujet en vue du procédé. — Nous avons vu qu'il est aisé d'adoucir l'encre, malaisé de la durcir, qu'il est par suite facile de diminuer les oppositions du cliché, moins facile de les augmenter. Nous en avons conclu que le bon négatif devait être ici le négatif à oppositions franchement accusées.

Dans un même ordre d'idées, nous remarquerons qu'il est plus aisé de sous-encrer une valeur locale que de la surencrer. Si une région de la planche a été insolée en vue de fournir un noir, on pourra faire par-

courir à cette région toute la gamme du blanc au noir.

Ceci conduit à introduire parfois dans la composition des éléments d'une tonalité trop forte que l'on baissera lors de l'encrage. Ainsi, dans un portrait, vous désirez un fond gris moyen et vous n'avez pas le fond juste ; vous pourrez user d'un fonds gris foncé, même noir, que plus tard vous encrerez faiblement ; cela vaut mieux que de prendre un fond trop clair que vous seriez contraint de surencrer.

Résumons ainsi les suprêmes conseils :

1° Tâcher de donner à la planche une exposition à peu près juste, ce qui est aisé avec le contrôle du photomètre. Pendant l'été, une pose de trois à huit minutes à l'ombre suffit pour les clichés moyens ;

2° Commencer l'encrage avec peu d'encre ; faire des premières images très légères ; ne chercher qu'ensuite la vigueur ;

3° Se garder de tout excès de force dans le maniement du putois. La cause de la plupart des succès dans les débuts est là ; car la gélatine n'aime pas à être battue, et il lui plaît d'être chatouillée avec égard ;

4° Lors de la reprise après séchage, mettre de la discrétion dans l'emploi, trop aisé, de la gomme. La main du débutant lui démange de placer un peu partout des accents blancs ; le résultat est déplorable,



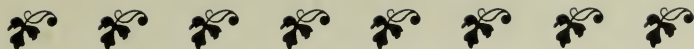


TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Avant=Propos	3
Théorie du Procédé.	5
Définition de l'exposition.	5
Sûreté du procédé.	6
Souplesse du procédé	7
Matière	9
Le Matériel.	10
Papiers	10
Encres.	11
Pinceaux.	12
Matériel accessoire	13
Opérations préliminaires à l'encrage.	14
Sensibilisation du papier	14
Choix du cliché.	16
Exposition sous châssis.	16
Lavage	18
Essorage.	18

	Pages.
Précautions à prendre	19
Étalage de l'encre.	19
Des divers mouvements d'encrage	20
Mouvements d'encrage.	21
Mouvements éventuels, balayage, etc.	23
Encrage de l'épreuve	25
Recherche de la composition exacte à donner à l'encre	26
Marche à suivre dans l'encrage	29
Séchage	32
Des médiums adoucissants	33
Des cas où l'on est amené à adoucir l'encre	33
Des agents servant à amollir l'encre dure.	35
Pourquoi il est nécessaire de contrôler les valeurs locales	41
Comment s'exécute le contrôle local.	46
Comment on régente les valeurs et les oppositions locales	46
Comment on appose les accents noirs.	50
Comment on appose les accents blancs	52
Comment on opère les sacrifices.	53
Quelques remarques	54
Remarques sur la reprise après séchage.	54
Sur les ciels	57
Sur la question du grain.	57
Séchage de l'épreuve	58
Redressement de l'épreuve	59
Entretien des pinceaux.	59
Sur la manière de composer le sujet en vue du procédé.	59





